

# **FLÂNERIE E BADAUD NA CONTEMPORANEIDADE: UMA ANÁLISE DO COMPORTAMENTO DE JÚLIA DE SOUSA E CARLOS VENTURA, PERSONAGENS DE *SEM NOME*, DE HELDER MACEDO**

Juliana Raguzzoni Cancian\*

CANCIAN, J. R. *Flânerie e Badaud na contemporaneidade: uma análise do comportamento de Júlia de Sousa e Carlos Ventura, personagens de Sem Nome*, de Helder Macedo. *Akrópolis*, v. 14, n. 3 e 4: 109-119, 2006.

**RESUMO:** O presente artigo inicia com uma discussão acerca da modernidade enquanto período histórico de transformação política, econômica e social; e do modernismo, como representante dessas mesmas transformações no âmbito do espírito, da cultura, da arte e do pensamento. Essas primeiras noções serão tomadas, sem que se desconsidere o que para muitos é a chamada pós-modernidade, não com o intuito de fixar posições e demarcações rígidas, mas de entender e qualificar o tempo moderno em que vivemos e do qual surgem, a cada dia, mais e mais composições literárias. As características da *flânerie* e do *badaud* serão também abordadas no contexto moderno, para posteriormente serem transpostas aos dias de hoje, a partir da análise do comportamento de dois personagens de *Sem Nome* (2005) de Helder Macedo, a protagonista Júlia de Sousa e seu colega de trabalho, o jornalista Carlos Ventura. Pretende-se, com isso, visualizar os tipos *flâneur* e *basbaque* nesse romance, como parâmetro para entendermos que o homem social do século XXI ainda se relaciona ora com um, ora com outro tipo. O pano de fundo da narrativa macediana é a Portugal de 2004, com resquícios ainda vivos dos tempos da ditadura Salazarista.  
**PALAVRAS-CHAVE:** Modernidade. *Flâneur x Badaud. Sem Nome*.

## **FLÂNERIE AND BADAUD IN THE CONTEMPORANEITY: AN ANALYSIS OF JÚLIA DE SOUSA'S AND CARLOS VENTURA'S BEHAVIORS AS PERSONAGES OF HELDER MACEDO'S *SEM NOME***

**ABSTRACT:** This article starts with a discussion concerning modernity as an historical period of political, economic, and social transformation; and modernism as the representation of such transformations concerning spirit, culture, art, and thought. These first notions will be taken, without disrespecting what pos-modernity is for many, not to raise rigid positions and landmarks, but to understand and characterize the modern time we live in as more and more literary compositions daily appear. The characteristics of *flânerie* and *badaud* will be also approached in the modern context, and then transposed to the current days from a behavioral analysis of two personages from Helder Macedo's *Sem Nome* (2005). Júlia de Sousa, the protagonist, and her fellow worker, Carlos Ventura, the journalist. It is intended to visualize the types *flâneur* and *badaud* in this romance, as a parameter to understand that the social man of 21<sup>st</sup> century is still related to either the first or the latter. The *Macediana* narrative context is the Portugal, 2004, with some reminiscences from the Salazarista dictatorship.

**KEYWORDS:** Modernity. *Flâneur x badaud. Sem Nome*.

## **FLÂNERIE Y BADAUD EN LA CONTEMPORANEIDAD: UN ANÁLISIS DEL COMPORTAMIENTO DE JÚLIA DE SOUSA Y DE CARLOS VENTURA, PERSONAJES DE *SEM NOME*, DE HELDER MACEDO**

**RESUMEN:** Esta investigación empieza con una discusión respecto a la modernidad mientras período histórico de transformación política, económica y social; y del modernismo como representante de esas mismas transformaciones en el ámbito del alma, de la cultura, del arte y del pensamiento. Esas primeras ideas serán adoptadas, sin desatender lo que para muchos es la llamada postmodernidad, no con la intención de fijar posiciones y demarcaciones rígidas, pero de entender y caracterizar el tiempo moderno donde vivimos y del cual aparecen, a cada día, más y más composiciones literarias. Las características de *Flânerie* y de *Badaud* también serán trabajadas en el contexto moderno, para ser transportadas más adelante al presente, por el análisis del comportamiento de dos personajes de *Sem Nome* (2005) de Helder Macedo, la protagonista Júlia de Sousa y su compañero de trabajo, el periodista Carlos Ventura. Se piensa, con esto, visualizar los tipos *Flânerie* y *Badaud* en este romance, como parámetro para entender que el hombre social del siglo XXI se relaciona ora con uno, ora con otro tipo. El trasfondo de la narrativa macediana sigue siendo el Portugal de 2004, con resquicios aún vivos de los tiempos de la dictadura de Salazar.

**PALABRAS CLAVE:** Modernidad. *Flânerie y Badaud. Sem Nome*.

---

\*Jornalista formada pela Universidade Federal de Santa Maria - RS (UFSM), pós-graduada em Letras, Leitura e Produção Textual, pelo Centro Universitário La Salle - Canoas/RS (UNILASALLE), pós-graduada em Comunicação, Mercado e Era Digital, pela Universidade Paranaense, campus Cascavel - PR (UNIPAR), mestranda em Letras, Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Professora do curso de Comunicação Social - Jornalismo da Universidade Paranaense, campus Cascavel (UNIPAR).

Endereço para correspondência: Rua Marechal Cândido Rondon, 1857/401, Cascavel - PR. Cep.: 85801-170. **E-mail:** [julianac@unipar.br](mailto:julianac@unipar.br)

## Introdução

Já há algumas décadas tem-se discutido sobre o rumo que a sociedade, e com ela toda uma estética artística, tomou a partir do final do século XX e que irá tomar, como consequência, neste novo tempo que se inicia, o século XXI. Vivemos um tempo global, em que as fronteiras para o conhecimento e para a informação foram transpostas e, como nunca, um povo está mais próximo e mais presentemente interferindo na existência de outros povos. Não apenas essas fronteiras foram ultrapassadas, mas hoje muitas vezes temos a sensação, ao andar pelas cidades, entrar nos prédios e percorrer as ruas, de revisitar o passado no presente: “Quem entra numa cidade, sente-se como numa tessitura de sonhos, onde o evento de hoje se junta ao mais remoto” (BENJAMIN, 1989, p. 209).

Evidentemente que não se trata da modernidade da primeira fase do capitalismo e do mercantilismo, nem tão pouco da modernidade clássica dos séculos XVIII e XIX. Mesmo estando na terceira modernidade, o que para muitos é pós-modernidade, no entanto, ainda há muito a aprender com os antepassados, com os primeiros modernos. Uma das principais lições é dar conta de que *flanar* não é um modismo de um século atrás, ainda que os tempos modernos lancem modas, mas é uma necessidade para a auto-representação e a auto-consciência das coisas no mundo. Quem não se dá conta dessa necessidade, torna-se *badaud*, e perde a individualidade e a própria noção de tempo, espaço e ser.

Após uma breve passagem, com considerações teóricas acerca do tempo presente, do que é a modernidade e porque ela atinge de forma cortante o indivíduo, falar-se-á de *flâneur* e *basbaque*, atualizando esses conceitos que já eram inovadores quando da sua configuração. O propósito maior é, através da análise de dois personagens de *Sem Nome* (2005), de Helder Macedo, a dizer Júlia de Sousa e Carlos Ventura, que pode-se não usar as mesmas terminologias, ou nem sequer usar terminologias, mas estará sempre a ser *flâneur* e *basbaque*. Da literatura, como ficção, o exemplo servirá para pensar em tais categorias aplicadas à realidade, já que, é senso comum. Umberto Eco (2002) bem nos mostrou o caminho nos seus passeios pelo bosque da ficção, uma está imbricada da outra de forma inconfundível.

## Desenvolvimento

### 1. Modernidade - definição e características: um caminho para o “*flâneur*” e o “*basbaque*”

O estudo e a aplicação de elementos

considerados modernos numa análise de romance - *Sem Nome* (2005), de Helder Macedo, requer que se defina a modernidade enquanto momento histórico vivenciado pelo homem e enquanto movimento de transformação do mundo. Mas modernismo ou modernidade? Qual o termo mais adequado?

Marshall Berman (1998) expõe que nossa visão da vida moderna tende a se dividir em dois níveis: o material e o espiritual, coisa que, aliás, critica. Para o autor, esse dualismo disseminado através da cultura contemporânea prejudica e dificulta a nossa apreensão de um dos fatos mais significativos dos tempos modernos, justamente a fusão e a interdependência entre indivíduo e ambiente.

Ainda que de forma sutil, Berman dá o encaminhamento para a diferenciação entre modernismo e modernidade. O primeiro é visto por alguns como sendo uma espécie de “puro espírito”, que se desenvolve em função de imperativos artísticos e intelectuais autônomos. Já o segundo, a modernização, é encarada como um complexo de estruturas e processos materiais, políticos, econômicos e sociais, que uma vez desencadeados se desenvolvem numa rede de fenômenos que tem vida própria, com pouca influência dos espíritos ou da alma humana.

Embora faça essa distinção em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, Berman não raramente às vezes usa os termos modernismo e modernidade como quase sinônimos para designar um novo tempo, uma nova era e um novo tipo de vida desenvolvido a partir da formação e do crescimento das cidades e da ascensão do capitalismo.

Outros estudiosos, ainda, explicitam a distinção entre modernismo e modernidade, tão estudada e delimitada por professores nos cursos de Letras e Literatura. Giovanni Alves, professor de Sociologia da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho de Marília (SP), e coordenador do Projeto Núcleo de Estudos da Globalização, em artigo de título *O Futuro do Trabalho*<sup>1</sup>, número 9, retoma as idéias de Marshall Berman, dizendo que por modernidade pode-se entender um conjunto de experiências de vida, compartilhado por homens e mulheres em todo o mundo. Essas experiências, do tempo e do espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades, das aflições e dos perigos da vida, são sentidas desde o século XVI com o advento da modernidade do capital, através e pelo desenvolvimento dos modos de produção. Esta posição é reforçada com o próprio Berman, segundo o qual:

Ser moderno é encontrar-se em um meio-ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento,

<sup>1</sup>Artigo publicado pelo site Revista Autor, do qual Giovani Alves é colunista de política, acessado em 10 de janeiro de 2007. [http://www.revistaautor.com.br/index.php?option=com\\_content&task=view&id=125&Itemid=50](http://www.revistaautor.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=125&Itemid=50).

autotransformação e transformação das coisas em redor - mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração de mudanças, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmacha no ar” (BERMAN, 1998, p. 15).

Alves diz que essa idéia de modernidade em Berman é a da modernidade clássica, ou da segunda modernidade, da grande indústria, do capital e do modernismo. Já por modernismo<sup>2</sup>, antes de mencionar às divisões temporais da modernidade, pode-se entender a:

[...] espantosa variedade de visões e idéias que visam a fazer de homens e mulheres os sujeitos, ao mesmo tempo que os objetos da modernização, a dar-lhe o poder de mudar o mundo que os está mudando, a abrir-lhes caminho em meio ao turbilhão e apropriar-se dele. Deste modo, o modernismo são visões e valores carentes de utopia social. Enfim, são visões culturais e políticas da expansividade crítica do capital. E salientamos mais ainda: num período histórico-social determinado<sup>3</sup>.

Na tentativa de uma apreensão mais singular de algo tão complexo como a modernidade, Berman a divide em três fases. Na primeira fase, do início do século XVI até o fim do século XVIII, as pessoas começam a experimentar a vida moderna de forma incipiente e ingênua. Não têm noção do turbilhão de mudanças que as atingiu e que ainda está por vir. Têm pouco ou nenhum senso de um público ou comunidade moderna e tateiam em estado de “semicegueira” (BERMAN, 1998, p. 16), como nos coloca o autor. A segunda fase começa com a grande onda revolucionária de 1790. Com a Revolução Francesa e suas reverberações, ganha terreno o público moderno, que compartilha o sentimento de viver em uma era tumultuada, de mudanças políticas e nos vários níveis da vida pessoal e social. Mesmo aí, o público moderno do século XIX sabe ainda o que é viver material e espiritualmente, em

um mundo que “não chega a ser moderno por inteiro” (BERMAN, 1998, p. 16). É a fase do modernismo, onde a sensação de viver em mundos dicotômicos faz com que o artista transponha para sua arte os conflitos do mundo na construção de uma nova estética.

A terceira fase tem início no século XX. Nele o processo de modernização irrompe de maneira espetacular, “a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo” (BERMAN, 1998, p. 16). A cultura do modernismo, já em curso, atinge patamares ainda maiores tanto na arte quanto no pensamento. Surge um público multifacetado, refletido numa explosão de fragmentos, com linguagens diferentemente criadas, fazendo com que a própria modernidade perca a sua nitidez, que se perca a capacidade de organizar de forma equilibrada e com sentido o pensamento, numa colcha de retalhos que denuncia uma “era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade” (BERMAN, 1998, p. 17).

Seria este o momento da chamada pós-modernidade? Para alguns pesquisadores, como Linda Hutcheon (1991), sim, para outros, como o próprio Berman, insistem no moderno, ainda que este tome formas de um anti-modernismo (ou pós-modernismo) principalmente a partir da década de 1960, com expressões artísticas e literárias únicas, e com um escritor que, como diz Barthes (apud BERMAN, 1998, p. 29), “volta as costas para a sociedade e confronta o mundo dos objetos, recusando-se a caminhar através de quaisquer formas da História ou da vida social”.

Visualizando os anos 60 em diante, Berman coloca três possibilidades em relação à postura assumida pelo homem (artista) diante do mundo: ausente, visão negativa e visão afirmativa. Barthes estaria na primeira classificação, assim como outros escritores (e como Clement Greenberg nas artes visuais), proclamando uma arte comprometida com a própria arte, a arte auto-referida, numa espécie de pós-estruturalismo.

A visão negativa, por sua vez, é a de um modernismo em permanente revolução contra a totalidade da existência moderna, “uma tradição de destruir a tradição” (ROSENBERG apud BERMAN, 1998, p. 29). Dentro dessa vertente de destruição dos valores, cujos olhares e sentidos estão voltados mais a pôr abaixo o mundo existente, tem-se a tendência do modernismo enquanto uma cultura de negação.

Há ainda a visão mais afirmativa do “modernismo” (Berman reafirma a palavra), cujos

<sup>2</sup>É necessário esclarecer que na França, país com forte tradição clássica, constantemente questionada pelos modernos, não se conhece o movimento literário chamado Modernismo. O termo moderno, como explica-nos Michel Rybalka em *O pós-moderno e a literatura*, artigo resultante de conferência realizada em 1991 na Universidade de Michigan (EUA), em homenagem ao falecido Jean Carduner, foi abundantemente usado, mas sempre guardou uma conotação de fluidez, de relatividade e de historicidade, sendo, portanto, uma noção que passa de geração à outra sem se fixar. Assim, o que corresponde na França ao Modernismo americano é “la littérature d’entre-les-deux-guerres”.

<sup>3</sup>Citação de Giovanni Alves, do mesmo artigo. [Http://www.revistaautor.com.br/index.php?option=com\\_content&task=view&id=125&Itemid=50](http://www.revistaautor.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=125&Itemid=50).

temas voltam-se para o despertar para a vida que vivemos. Coincide com a aparição da pop-art, e com as tentativas de se eliminar as fronteiras entre a arte e as demais atividades humanas, entre elas a tecnologia industrial e a comercialização do entretenimento. O autor coloca, acerca dessa tendência, que:

Para modernistas desse tipo, que às vezes se autodesignam ‘pós-modernistas’, o modernismo da forma pura e o modernismo da pura revolta eram ambos muito estreitos, muito auto-indulgentes, muito castradores do espírito moderno. Seu ideal era cada um abrir-se à imensa variedade e riqueza de coisas, materiais e ideais, que o mundo moderno inesgotavelmente oferece. Eles insuflaram ar novo e alegria em um ambiente cultural que, a partir da década de 50, vinha-se tornando insuportavelmente solene, rígido, fechado. Esse modernismo pop recriou a abertura para o mundo, a generosidade de visão de alguns dos grandes modernistas do passado - Baudelaire, Whitman, Apollinaire, Maiakovski, William Carlos Williams. Mas, se esse modernismo encontrou sua empatia imaginativa, nunca aprendeu a recapturar seu lado crítico (BERMAN, 1998, p. 31).

Certo é que as barreiras que delimitam a passagem do moderno ao pós-moderno, e do modernismo ao pós-modernismo (pode-se pensar que um está para o outro numa relação de correspondência) não são tão nítidas, daí as discordâncias teóricas (se é que essa passagem realmente tenha acontecido), mesmo que, numa piada intelectual e numa sacada de pura ironia, Stanley J. Grenz as tenha percebido: “O pós-modernismo nasceu em St. Louis, Missouri, no dia 15 de julho de 1972 às 15 horas e 32 minutos” (GRENZ apud PEREIRA, 2003<sup>4</sup>). Conforme narra Otaviano Pereira, professor do quadro permanente do Mestrado em Educação da Universidade de Uberaba (ENIUBE), Grenz referia-se ao projeto de moradia de Pruitt-Igoe, de St. Louis, saudado como o marco da arquitetura moderna, que acabara de ser implodido naquela data, passando o evento a simbolizar a morte da modernidade e o nascimento da pós-modernidade. “Em outras palavras, a pós-modernidade ao invés de ser mais uma divisão de um novo tempo, um novo ‘ismo’ em tantos movimentos literários, artísticos ou filosóficos é a desmontagem desse sequencialismo tão ‘didático’ da compreensão da História” (PEREIRA, 2003<sup>5</sup>).

Talvez seja realmente mais fácil perceber o chamado “pós”, sem blagues intelectuais, pela revelação da nova estética aí engendrada. Saber onde estamos e

o que somos (modernos ou pós-modernos) não é tarefa fácil, e depende de ponto de vista, das ideologias que nos impregnam e atravessam. Mas, sem ditar dia, hora e local, como o fez Grenz, o professor do programa de Pós-Graduação e Mestrado em Letras, da Universidade Estadual de Maringá (UEM), Thomas Bonnici (2005), destaca, quanto à gênese do pós-modernismo, que, embora o termo fosse usado desde 1870, e Nietzsche teria sido um dos precursores a usá-lo, há uma emergência a partir da década de 1960 (nesse sentido a referência temporal coincide com o marco proposto por Berman), com o colapso da distinção entre alta cultura e cultura popular, e com a ascensão dos veículos midiáticos de massa.

Nas décadas de 1950 e 1960, percebeu-se que o Modernismo tornara-se centralizado, clássico, canonizado. O Pós-modernismo, portanto, é uma reação contra a entronização do Modernismo e não contra o próprio projeto do Modernismo. Parece que a academia anglo-saxã e norte-americana esgotou o poder subversivo do Modernismo (BONNICI, 2005, p. 256).

Apesar das muitas críticas ao pós-moderno, é inegável a emergência da palavra de uns tempos para cá, especialmente nas duas últimas décadas, e que a tudo é hoje associada. Existe arquitetura pós-moderna, literatura pós-moderna, arte pós-moderna, enfim, é usada para designar tudo que é novo, diferente, novíssimo, e seu correspondente no plano intelectual e artístico marcado por características, segundo Ihab Hassan (apud RYBALKA, 1991, p. 3) em seu livro *The Dismemberment of Orpheus*, de 1970, como a indeterminação, a fragmentação, a descanonização, a dessubstancialização do eu, o irrepresentável, a ironia, a hibridação, a carnavalização, a *performance*, a desconstrução e a imanência.

No que concerne ao texto literário, o pós-modernismo insiste sobre a imitação (o *pastiche*), a montagem desconstrutiva, o enxerto, o recheio, a super-imposição, a mímica, a meta-ficção auto-reflexiva e auto-referencial. Ele multiplica as instâncias narradoras, se interessa mais à leitura e à recepção do que à produção, e joga com a idéia de Stanley Fish segundo a qual existem várias comunidades de interpretação (RYBALKA, 1991, p. 3).

Entretanto, vê-se que muitas das lacunas deixadas pelo pós-modernismo permanecem sem solução. Mesmo o uso da terminologia, por sua vastidão de aplicações, já aqui arrolada, vê-se, é um problema.

<sup>4</sup>Artigo *Modernidade ou Pós-modernidade, afinal onde estamos?*, Revista Profissão Docente On-line. Escrito por Otaviano Pereira, autor do romance *O descobridor do Brasil* (2003), sobre a educação e o destino da escola, publicado pela editora da Universidade Federal de Rondônia – EDUFRO. <http://www.uniube.br/institucional/proreitoria/propep/mestrado/educação/revista/vol03/07/otaviano/htm>

<sup>5</sup>Citação do mesmo artigo



Além disso, a eliminação da distinção entre alta cultura e cultura de massa, como pregam os pós-modernistas, é legítima somente até certo ponto. Para Thomas Bonnici (2005), há que se ter cautela:

Há, contudo, muitos fatores a serem considerados, especialmente sobre a extensão dessa eliminação, sobre a colocação do próprio Pós-modernismo no cume da hierarquia estética cultural e sobre a discriminação do Pós-modernismo em relação às outras culturas. Na prática, o consumo cultural praticado pela sociedade mostra que ainda há muitas nuances na distinção entre a arte e a cultura popular (BONNICI, 2005, p. 263).

E vai além: “O Pós-modernismo jamais admite soluções simples, por conter em seu bojo fronteiras nebulosas, quer como período quer como um termo analítico-descriptivo” (BONNICI, 2005, p. 262).

Expostas as possibilidades, pode-se dizer que as mudanças em curso são perceptíveis, mas é provável que somente após olhá-las, senti-las e entendê-las de forma mais exaustiva estando de fora ou toma a distância necessária para uma visão mais geral. Em meio ao furacão, talvez seja desnecessário nomear melhor, seja qual for a terminologia adotada para situar o final do século XX e o início do século XXI (moderno; pós-moderno), talvez mais significativo possa ser perceber criticamente e aprender com mestres do século XIX, como Marx, Nietzsche, Baudelaire. “Apropriar-se das modernidades de ontem pode ser, ao mesmo tempo, uma crítica às modernidades de hoje e um ato de fé nas modernidades [...] de amanhã e do dia depois de amanhã” (BERMAN, 1998, p. 35).

Ou ainda, para por hora colocar um fim à questão, é cômodo e menos inquietante caminhar lado a lado com a mente lúcida de Jorge Luis Borges (2000):

[...] somos modernos pelo simples fato de vivermos no presente. Ninguém descobriu ainda a arte de viver no passado, e nem mesmo os futuristas descobriram o segredo de viver no futuro. Somos modernos, queiramos ou não. Talvez o próprio fato de atacar a modernidade seja agora um modo de ser moderno (BORGES, 2000, p. 117).

Mas, sobretudo, há que se lembrar ainda, como disse Carlos Drummond de

Andrade: “como ficou chato ser moderno”.

## 2. *Flâneur* e basbaque - de Paris do Segundo Império ao século XXI

“A rua em torno era um frenético alarido.

Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,

Uma mulher passou, com sua mão suntuosa

Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.

Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia

No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,

A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! Efêmera beldade

Cujos olhos me fazem nascer outra vez,

Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!

Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,

Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!”

No soneto *A uma Passante*, publicado em *As flores do Mal* (1861), Charles Baudelaire, o mais pessimista dos poetas malditos, crítico e ao mesmo tempo apreciador dos tempos modernos, se debruça sobre o que essa modernidade traz de mais certo para o homem: o instante fugaz, o momento passageiro, do qual ninguém poderá se furtar.

Como “bizarro basbaque”, Baudelaire assim se coloca quando percebe a imagem inebriante da mulher que passa. Ele a aprecia num quase devaneio, num instante de embasbacar: “afoito, eu lhe bebia”. No entanto, se há um belo exemplar da *flânerie* de seu tempo, a Paris do Segundo Império, de Napoleão III e das grandes mudanças físicas iniciadas pelo barão Haussmann<sup>6</sup> quando da direção da capital, este é sem dúvida o poeta Charles Baudelaire. Embora ironicamente se defina como *badaud* (basbaque) ao cruzar com aquela que poderia ser sua amante, e que talvez jamais volte a reencontrar, Baudelaire sabia como ninguém olhar, entender e viver o movimento da cidade. É justamente essa imagem que propõe nos primeiros versos, de uma cidade de um tempo tão rápido e tão penetrante, que denuncia a diferença de postura do basbaque ao *flâneur* de forma inconfundível: a rua, num frenético alarido, toda de luto, dor majestosa. Somente um verdadeiro *flâneur* poderia perceber diante de uma virtuosa imagem algo do luto, algo da dor.

O *flâneur* é um símbolo da modernidade (a

<sup>6</sup> É à época de Napoleão III e sob a direção de Haussmann que Paris é engendrada no movimento da modernização, sendo totalmente remodelada e reconstruída de forma sistemática. Entre os grandes monumentos do sistema de planejamento urbano aí realizado está a construção dos bulevares, dos mercados centrais, pontes, sistemas de esgoto e fornecimento de água, além de uma grande rede de parques. Tal empreendimento pôs abaixo centenas de prédios, deslocando milhares de pessoas e destruindo bairros inteiros em favor da reconstrução moderna da cidade. A Paris anterior a Haussmann já estava castigada pela explosão demográfica que dobrou a população e pela construção de mansões de luxo, fato que reduzia de maneira crescente o número de moradias. Somado a isso, o crescente desemprego, desnutrição e epidemias que atingiam os bairros mais pobres assolavam a população numa imagem cada vez mais decadente. Certamente por isso os parisienses mais pobres não tinham criado objeção à demolição de suas antigas moradas. Talvez desejassem mesmo uma reformulação que os livrasse de toda aquela degradação e miséria.

segunda modernidade de Berman), que surge do ato de espreitar do escritor, como se estivesse em uma feira; de ver como quem traça um panorama. A atividade surge quando dos primeiros passos de um gênero literário que tenta se orientar: a literatura panorâmica, esboçada ao extremo pela prática dos folhetins. Nesse gênero, com os fascículos de bolso, aparecem as “fisiologias”, isto é, a descrição dos mais variados tipos humanos que circulavam pela feira. Benjamin (1989, p. 34) ironiza, dizendo que “a calma dessas descrições combina com o jeito do *flâneur*, a fazer botânica no asfalto”.

Fisiologias de todo o tipo surgem nos anos de 1840, como nos coloca Walter Benjamin (1989, p. 34): de gente, da cidade, dos povos, e até dos animais, sendo que o que prevalecia nesses escritos era a inofensividade. Isso se explica pelas chamadas Leis de Setembro, medidas de censura de 1836, que atingiram de modo duro as primeiras fisiologias, desviando assim do curso da crítica contra o regime instaurado os artistas aptos a sátiras políticas. Daí se explica o fato de a vida burguesa que se estabeleceu na França ter passado em revista pelos observadores de plantão.

Se a intenção da censura, aplicada não apenas às sátiras, mas também à literatura, era dar aos cidadãos uma imagem amistosa da cidade, dos tempos e de si mesmos, já que agora cada vez mais interação em meio às avenidas revestidas de macadame e no trânsito dos bulevares, seus procedimentos não poderiam continuar por muito tempo. Surge então, nas fisiologias, as fisionomias do século XVIII, em que qualquer um (mesmo um escritor menor) poderia adivinhar profissão, caráter, origem e modo de vida dos transeuntes, compondo uma narrativa. “Nos fisiognomistas esse dom aparece como uma faculdade que as fadas colocam junto ao berço de todo habitante da cidade grande” (BENJAMIN, 1989, p. 37).

Mas se fosse assim tão fácil fazer esse tipo de escrita, como que num toque de magia, por que a vida da cidade se apresentava cada vez mais inquietante a todos? Uma visão mais crítica acerca da transformação do espaço urbano não tarda a aparecer, especialmente em Baudelaire: “O que são os perigos da floresta e da pradaria comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado? Enlace sua vítima no bulevar ou traspasse sua presa em florestas desconhecidas, não continua sendo o homem, aqui e lá, o mais perfeito de todos os predadores?” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1989, p. 37). Benjamin segue além ao interpretar essa passagem, dizendo que a vítima, em Baudelaire, era caracterizada pela expressão francesa *dupe*, que significa aquele que se deixa enganar, o tolo, e, portanto, o oposto do conhecedor da natureza humana. E “quanto menos segura se torna a cidade grande, tanto mais necessário para se viver nela - assim se pensava - é esse conhecimento” (BENJAMIN, 1989,

p. 37).

Na concorrência exacerbada da vida moderna, instaurada pelo capitalismo de troca, pela vida mercantilizada que a tudo transforma em produto, é necessário conhecer para sobreviver. Mais apropriado é, entretanto, concluir Benjamin, para conhecer um indivíduo, saber sobre seus interesses do que sobre sua índole. É a isso que se dedica o *flâneur*. Então, temos que, aos poucos:

[...] as mezinhas calmantes que os fisiologistas punham à venda foram logo ultrapassadas. Por outro lado, à literatura que se atinha aos aspectos inquietantes e ameaçadores da vida urbana estava reservado grande futuro. Essa literatura também tem a ver com as massas, mas procede de modo diferente das fisiologias. Pouco lhe importa a determinação de tipos; ocupa-se, antes, com as funções próprias da massa na cidade grande (BENJAMIN, 1989, p. 38).

É na rua que se consagra a *flânerie* como forma de atentar para o mundo. Por entre as fachadas dos prédios, entre letreiros esmaltados e brilhantes, entre salões burgueses, é aí que o *flâneur* encontra seu ambiente. É também pelas galerias, e principalmente por elas, que caminhos são abertos, criando passagens através dos estabelecimentos comerciais, quando as calçadas extremamente largas criadas por Haussmann passam a oferecer pouca segurança contra os veículos em movimento. O *flâneur* é um transeunte, um observador, um crítico em estado vigilante, um homem na multidão e da multidão.

A propósito dessa consideração, Edgar Allan Poe, em *O Homem na Multidão* (1850), estabelece essa idéia. Na novela policial, aparece o crime, o perseguidor, a multidão e o desconhecido que percorre seu caminho pela cidade de Londres. O desconhecido, coloca-nos Benjamin (1989, p. 45), é justamente o *flâneur*. “Para Poe, o *flâneur* é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 45).

Mas há diferença em Poe e em Baudelaire acerca da *flânerie*. Em Poe, a multidão ganha o aspecto central e a movimentação das pessoas é descrita como algo quase desumano. Aos encontros e solavancos, uma multidão tromba na outra e ao mesmo tempo ninguém sabe nada de ninguém, ninguém conhece ninguém:

A maioria dos que passavam parecia gente satisfeita consigo mesma, e com os dois pés no chão. Pareciam apenas pensar em abrir caminho através da multidão. [...] Se recebiam um encontro de outros transeuntes, não se mostravam mais irritados; ajeitavam a roupa e seguiam apressados. Outros [...] tinham movimentos desordenados,

rostos rubicundos, falavam consigo mesmos e gesticulavam, como se se sentissem sozinhos exatamente por causa da incontável multidão ao seu redor. Se tivessem de parar no meio do caminho, repentinamente paravam de murmurar, mas sua gesticulação ficava mais veemente, e esperavam - um sorriso forçado - até que as outras pessoas em seu caminho se desviassem. Se eram empurradas, cumprimentavam as pessoas que as tinham empurrado e pareciam muito embaraçadas. Poder-se-ia pensar que se está falando de indivíduos empobrecidos e semi-embriagados. Na verdade, trata-se de gente de boa posição, negociantes, bacharéis de especuladores da Bolsa (POE apud BENJAMIN, 1989, p. 49).

Em Baudelaire, em contraposição, o mundo ainda não está tomado todo pelo gesto indiferente e apressado do homem e há espaço para apreciar as galerias. Havia nele o homem aturdido, o transeunte ligeiro, mas havia também o *flâneur*, sua observação, sua sagacidade e sua privacidade mesmo em meio ao coletivo. Mas que não se pense dele ser um tonto, um débil, um deslumbrado. Ao contrário, enquanto espreita a beleza da cidade, percebe-lhe também outras nuances: “Ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a sua industriiosidade” (BENJAMIN, 1989, p. 50).

Alguns questionamentos para finalizar...

1) E ao basbaque, o que lhe resta? Victor Fournel (apud BENJAMIN, 1989, p. 69) diz que não se pode confundir uma categoria com outra. Enquanto o *flâneur* está em plena posse de sua individualidade, o basbaque, ao contrário, a perde, absorvido pelo mundo exterior, que entorpece o indivíduo e o faz esquecer-se até de si mesmo. Deslumbrado com a visão em forma de espetáculo que lhe coloca aos olhos, o basbaque deixa de ser humano, é apenas multidão. Já para o *flâneur*: “paisagem - eis no que se transforma a cidade para o *flâneur*. Melhor ainda, para ele, a cidade se cinde em seus pólos dialéticos” (BENJAMIN, 1989, p. 186).

2) Estaria fora de moda flanar? No Prólogo *Lê Flâneur* (1848), J. Mantaigu já teria denunciado essa possibilidade. Mesmo assim, subverte a palavra, para uma aplicação mais ampla e que pode ser pensada e transposta para o século XXI, século da terceira modernidade para muitos, ou da pós-modernidade para outros tantos. Veja-se a atualidade do que é dito, mesmo considerando o tempo decorrido:

Nos tempos em que estamos, flandar despejando baforadas de fumo... sonhando com os prazeres da noite - isso nos parece estar com um século de atraso. Não somos pessoas incapazes de compreender os *habitués* de outra época, mas

dizemos que, ao flandar, pode-se e deve-se pensar nos direitos e deveres do cidadão. Os dias são de penúria e requerem todos os nossos pensamentos, todas as nossas horas; flandemos, mas flandemos como patriotas (MONTAIGU apud BENJAMIN, 1989, p. 226-227).

3) A título da análise que se proporá em relação ao romance *Sem Nome* (2005), de Helder Macedo, qual a relação entre a *flânerie* e o jornalismo? A resposta dar-se-á novamente com Benjamin, para o qual a base social da *flânerie* é o jornalismo. Diz ele:

É como *flâneur* que o literato se dirige ao mercado para se vender. No entanto, não se esgota com isso, de forma alguma, o aspecto social da *flânerie*. Sabemos - diz Marx - ‘que o valor de toda mercadoria é definido através do quantum de trabalho materializado no seu valor de uso através do tempo de trabalho socialmente necessário para sua produção’. O jornalista se comporta como o *flâneur*, como se também soubesse disso. O tempo de trabalho socialmente necessário para a produção de sua força específica de trabalho é, de fato, relativamente elevado. No que ele se empenha em fazer com que suas horas de ociosidade no bulevar pareçam como uma sua parcela, ele o multiplica, multiplicando o valor de seu próprio trabalho. Aos seus olhos e também muitas vezes, aos de seus patrões, esse valor adquire algo de fantástico. Contudo, isso não aconteceria se ele não estivesse na situação privilegiada de tornar o tempo de trabalho necessário à produção de seu valor de uso acessível à avaliação pública e geral, na medida em que o despende e, por assim dizer, o exhibe no bulevar (BENJAMIN, 1989, p. 225).

4) Mas de todos os jornalistas pode-se pensar que sejam e se comportem como *flâneur*? É o que será analisado a partir dos personagens Carlos Ventura e Júlia de Sousa a seguir.

### 3. *Flânerie* e *badaud* em *Sem Nome*: análise dos personagens Júlia de Sousa e Carlos Ventura

*Sem Nome* é o romance do escritor português Helder Macedo, cuja primeira edição tem data recente: 2005 (a história se passa em 2004). Maria Júlia Moraes Teixeira de Sousa Bernardes é a protagonista, apresentada pelo autor a partir de seu nome profissional Júlia de Sousa. Júlia é jornalista e iniciou sua carreira na Voz do Sado, em Setúbal, voltando posteriormente a Lisboa, onde teve a oportunidade de trabalhar como colaboradora num dos principais jornais da capital. Jovem - tem apenas 26 anos, solteira, filha única de pais separados, morava num apartamento que conseguiu comprar à Rua do Barão com a herança que recebeu após a morte da mãe. Desta mesma fonte de renda, reservou o que sobrara para uma viagem que decidiu



fazer a Londres.

Júlia tinha dois relacionamentos amorosos. Carlos Ventura, mais velho, também jornalista, era influente no jornal e escrevia desde reportagens culturais até “crônicas de leitura obrigatória para quem não queira passar por tolo no meio das endêmicas tolices nacionais” (MACEDO, 2005, p. 55). Ele constantemente ajudava Júlia na escrita de textos, numa relação de quase mestre e quase discípula. Extremamente consciente de sua função social e política, Ventura era duramente crítico em relação à situação político-histórica do país, especialmente com os resquícios ainda vivos do Salazarismo. O segundo relacionamento era com Duarte Fróis, jovem diplomata, amigo de Júlia desde a infância, tendo sido também namoradinho nas férias de verão. Aproximaram-se novamente na fase adulta, após Duarte ter voltado do primeiro posto diplomático que exerceu em Viena e no período em que a mãe de Júlia esteve doente, acometida por câncer. Desses dois namorados, nos interessa analisar, ao lado do comportamento jornalístico de Júlia, o comportamento de Carlos Ventura, o que SERÁ retomado a seguir.

Foi a pretexto de escrever um romance e de tirar uma espécie de férias de Ventura e de Fróis, embora não fosse comprometida seriamente com nenhum deles, que Júlia decide ir a Londres. Lá inicia a trama que será descrita e articulada ao longo do livro de Macedo. Ainda no aeroporto, Júlia é abordada por policiais da imigração devido a um erro em seus documentos, sendo, por isso, confundida com outra mulher: Marta Bernardo - o policial da imigração teria escrito “i”, de Maria, parecendo “t”, de Marta; e o Bernardes parecendo Bernardo. O problema é que Marta Bernardo era uma mulher considerada morta, porque desaparecida, que deveria estar a esta altura com 56 ou 57 anos.

Diante de toda a confusão a que foi exposta, tendo de dar explicações que desconhecia, Júlia de Sousa telefona para o advogado José Viana, de quem recebera o contato através do pai antes da viagem. A explicação era que o pai de Júlia e o advogado José Viana tinham sido colegas recrutas do Partido Comunista Português e ter um contato em terra estranha seria útil. O mais intrigante, no entanto, foi José Viana encontrar-se no aeroporto com uma mulher que tinha o nome de um grande amor seu da juventude, de quem tragicamente tinha sido separado, e cuja aparência dela era de uma jovem moça, como se para ela os anos não tivessem passado. José Viana era português, ex-militante do PCP, assim como Marta Bernardo, e agora vivia radicado na Inglaterra onde defendia portugueses que tivessem problemas com o fisco local. Júlia era de aparência física semelhante à de Marta Bernardo e a confusão, pelo nome, pelas características e pelo endereço (Júlia residia no apartamento que havia sido de Marta e José Viana), estava posta na cabeça da jovem jornalista e do

experiente advogado.

Para José Viana, Júlia era a possibilidade, ainda que irreal, de ter finalmente encontrado Marta, desaparecida e tida como morta após militâncias pelo partido contra o governo ditador. Para Júlia, José Viana era um senhor que a olhava com olhos de quem recupera um amor, uma grande paixão. Uma relação não carnal que acabou por envolver os dois, já que Júlia se sentiu tentada a imaginar como seria se tivesse vivido na pele de Marta, e até a tentar encontrar a ex-militante comunista, ainda que sem sucesso. Estava, assim, posto o tema para o romance que seria escrito.

É na tentativa de descobrir o paradeiro de Marta Bernardo, coisa que José Viana tinha feito sem o menor êxito após o 25 de Abril da Revolução dos Cravos e da redemocratização do país, que Júlia mergulha numa investigação pelos acontecimentos passados que envolveram os amantes e pela circunstância da separação dos dois, fazendo perguntas a vizinhos do prédio e a gente com mais idade em Portugal. Este mergulho a leva a querer escrever um livro sobre o caso, e também a ficcionalizar enredos possíveis, chegando até a contar a José Viana, em tom de completa verossimilhança e “realidade”, o que teria acontecido à Marta.

O que nos interessa a esse ponto não é contar a história do livro, embora isso seja, em termos, necessário, mas definir algumas das características da protagonista Júlia e de seu colega de trabalho, Carlos Ventura, para o estabelecimento de parâmetros para a *flâneur* e o basbaque, no sentido de atualizar tais características modernas, especialmente vislumbradas na Paris do século XIX, para os dias de hoje.

Ventura é *flâneur*, enquanto a Júlia da primeira fase do livro é a *badaud*. Sobre Ventura:

Anda há mais de quinze anos a produzi-las [as reportagens] semanalmente, começou muito novo, quando ainda assistente na Faculdade de Letras, só está na casa dos quarenta. Desistiu das aulas quando, durante um trimestre, disse de propósito uma série de implausibilidades e os alunos tomaram notas de tudo sem murmurar. Por exemplo, que *Os Maias* é um romance indianista concebido por Eça de Queirós quando era cônsul em Cuba. A temática do incesto que, como certamente sabiam, a diátese codificava, era portanto uma transposição metaliterária da rejeição das culturas autóctones por parte dos eurocentrados conquistadores.

Depois dos desastrosos exames, Carlos Ventura foi chamado ao diretor da Faculdade e repreendido. De acordo, os alunos deveriam ter lido o livro, mas aquilo era inadmissível. Lançara descrédito sobre toda a profissão. Se os alunos não podiam acreditar nos professores, em quem podiam acreditar? Ah era isso que queria? Neles próprios? Então para que servia a universidade? Carlos Ventura reconheceu



que também não sabia. E, como não se importava de viver frugalmente, demitiu-se e foi à vida (MACEDO, 2005, p. 55).

Mas onde está a rua e as vitrines, os bulevares e os cafés para serem vistos, contemplados, criticados, como no século XIX, quando era moda “passear com tartarugas” (BENJAMIN, 1989, p. 193) a ditarem o ritmo da andança? A vitrine é a própria vida instaurada neste século: seus prazeres, suas dificuldades, suas hipocrisias, suas melancolias (e no caso de *Sem Nome*, também a trágica presença dos tempos da ditadura Salazarista a constituírem e a assombrarem a memória do país). Deixar o ofício de dar aulas fez Ventura intensificar a base social da *flânerie*, o jornalismo, conforme Benjamin (1989), atenuando, em compensação, a agressividade em suas crônicas. Bom para elas e seus leitores, pois agora conseguia como nunca “seduzir pela ironia e esclarecer pela seriedade” (MACEDO, 2005, p. 56).

Passeava por diversos temas, desde teatro, literatura, a unificação da língua entre brasileiros e portugueses com propostas de reformas ortográficas e, claro, a política, interna e internacional. Falava dos mandos e desmandos daqueles que estão no poder, e da decadência social, moral, ética do país e das pessoas desde a década de 70. Sobre sua escrita, ve-se que:

Vai ao centro dos problemas mais complexos satirizando o que neles é, ou faz entender que seja, efêmero e circunstancial sem por isso parecer que os está a simplificar indevidamente. E como, além do mais, tem uma notável capacidade de fazer os seus leitores sentirem-se mais inteligentes do que são ao tornar-lhes acessíveis argumentos sofisticados, é um oponente temido e um aliado desejado, com uma incontaminada reputação de independência em relação aos partidos políticos, embora claramente se situe mais à esquerda do que à direita. Mas às vezes nem uma coisa nem outra, obliterando as conotações convencionais (MACEDO, 2005, p. 56).

Era um homem tímido, vulnerável em sua magreza, o rosto marcado por cicatrizes de acne. Mas era sedutor, um conquistador nato, que gostava da companhia das mulheres, que por sua vez gostavam do modo atento como ele gostava de estar com elas. Dizia que, ao estar com as mulheres, cobrava-se dos tempos em que era professor, em que lhe deram uma turma predominantemente de homens, exceto uma meia dúzia de moças insensíveis e demasiadamente respeitadoras.

Com Júlia, entretanto, a sedução, nesses termos, não funcionou. Foi na relação de respeito e admiração entre colegas, ele como professor, a mostrar o caminho do jornalismo, ela como aluna, a tentar aprender o dom da escrita, que Júlia acenou com a “disponibilidade de

agradecimento”. Era Ventura que lhe dava os empurrões mais significativos no jornal, conseguindo dos editores que a escalassem para alguma matéria mais relevante. Como soubesse do estreitamento de visão, oferecia-se, posteriormente, para ajudá-la na escrita da matéria.

E sobre a *badaud* Júlia? Que não se diga natural, pela idade, que se seja mais ingênua e menos hábil profissionalmente, pois esta será uma resposta limitada demais. É certo que nem todos têm a mente genial de um Baudelaire, que aos 20 anos apenas começou a escrita do seu *As flores do Mal*, mesmo assim, simplificar tudo a uma questão cronológica é fácil demais, por isso também raso demais. Júlia era uma a-histórica, despreocupada com o mundo, com as coisas ao seu redor, com o ofício da escrita jornalística, consigo mesma. Essa despreocupação fazia com que não se importasse de ir para a cama com seu colega, seu mestre, a agradecer-lhe pelas ajudas. Não se prendia a detalhes pequeno-burgueses de moralidade ou ética, era o que era e ponto final. Mas não fazia isso também conscientemente, porque isso, por si só, denunciaria uma auto-consciência invejável. Não, não pensava, não ruminava emoções, agia. Para ela o sexo era sexo, e isso bastava sem mais explicações.

Quanto aos seus artigos e a visão de vida que neles empregava (no sentido de que toda visão de vida se constrói a partir de uma *flânerie*) eram superficiais. Os escrevia com sofreguidão, e mesmo a presença dos demais colegas da redação a inquietava, já que imaginava que eles lhe viam como incapaz de produzir o texto sem ajudas. Em sua matéria acerca de uma peça de teatro vinda a Lisboa, de Peter Brook, uma versão francesa e reduzida de Hamlet: “Embrenhara-se por uma argumentação complicada, uma espécie de leitura alternativa da peça, com ideias interessantes mas que resultava forçada, um pouco no estilo crítico nacional olha como sou esperta” (MACEDO, 2005, p. 59). Carlos Ventura declarou que estava ótimo, interessante, e não entrevistou até que o artigo estivesse terminado. Mas sugeriu discretamente uma saída para que pudessem conversar e para que desse mais uma passada de olhos. “O que ela logo aceitou, propondo que fossem para o seu apartamento, onde estariam mais à vontade” (MACEDO, 2005, p. 60).

Carlos Ventura quase se restringiu a fazer-lhe perguntas, o que, ao fim de uma hora de conversa, resultou em uma versão consideravelmente melhor do texto. Mas, “o estilo no entanto era o dela, diferente do dele. As ideias também, mas com uma subtilidade de percepções a que ela de outro modo não teria feito justiça” (MACEDO, 2005, p. 60). Ventura limitara-se a ser professor, ajudando Júlia a definir melhor seu próprio rumo, sem concordar ou discordar. “Foi uma lição que Júlia sentiu que tinha aprendido para sempre. Quando ele ia sair pediu-lhe que ficasse um pouco mais,

conduziu-o gentilmente para o quarto, era o seu modo de lhe agradecer” (MACEDO, 2005, p. 60).

A estreiteza de visão de Júlia opõe-se à abrangência, à largura da visão de Ventura. Ele passeia pela vida, pelos sentimentos (dos mais nobres aos mais odiosos), e os expressa em seu texto. Pega pesado nos temas, mas com sutileza faz o leitor acreditar que descobriu a América, quando na verdade a descoberta lhe foi posta bem diante dos olhos. Percebe, olha, espreita, critica, aponta, ainda que nas entrelinhas. Vê a bondade e a miséria humanas que transformam e corrompem com a mesma intensidade o mundo. Sabe seduzir mesmo sem beleza física, sem se comportar como aproveitador. Convence, desde os leitores às mulheres que leva para a cama.

Júlia, em contrapartida, tateia ainda, sem saber ao certo que rumo tomar. Não tem problemas com isso, sabe que necessita de ajuda (pelo menos no trabalho), e não se ressent. Não tem orgulhos e pudores, apenas faz o que tem vontade de fazer e deslumbra-se com o verniz de cada momento vivido. Ventura está de posse de sua individualidade, enquanto Júlia está absorvida pelo mundo exterior.

Note-se, mais uma vez, que o sentido do flâner como um observador nos bulevares, da Paris de um século atrás já não existe mais, sem que se tenha perdido, entretanto, a noção de flâner. Para muitos, ela é a essência maior e primeira da vida. A cidade como símbolo do sonho humano do labirinto perseguido pelo *flâneur* talvez não seja mais a da cidade física, em transformação evidente pelo alargamento das ruas, pela luz dos lampiões a gás, pelas apressadas carruagens que passam, pelas esplendorosas vitrines que a tudo expõe aos olhos e à cobiça humana como mercadoria, mas não deixou de ser a cidade das pessoas, dos comportamentos, das emoções, das sensações. Por isso, o verdadeiro *flâneur* anda, passeia, por tudo e por todos.

O flâneur usa os trajes dos viajantes em *Le voyageur*, de Maxime du Camp:

- Tenho medo de parar; é o instinto de minha vida;

...

O amor me amedronta muito; não quero amar.

- Anda então! Anda então! Ó pobre miserável, Retoma tua triste rota e persegue teus destinos (BENJAMIN, 1989, p. 203).

Permanece Júlia sempre *badaud*? Não. Ao final do livro, e após iniciar um processo de tomada de consciência do peso que teve o relatório falso que enviou a José Viana sobre a trágica e inventada morte de Marta Bernardo, mudando-o para sempre, libertando-o de seu malogro de vida, mas falsamente interferindo também, Júlia dá sinais de transformação, de um movimento à *flânerie*. Quando Carlos Ventura é demitido do jornal,

naturalmente porque seus textos incomodam a certos poderes constituídos, Júlia é convidada a assumir seu posto. Dela, afinal, os editores não precisariam ter medo, era ingênua, boba, embasbacada, não causaria problemas, escreveria sobre banalidades de uma forma banal.

Incentivada por Ventura, Júlia assume o cargo e escreve o primeiro, e provavelmente, o último artigo. Escreve às avessas, escreve tudo que não esperariam dela. Tem consciência disso agora. Tem consciência de que poderá ser demitida. Continua sem se importar com os detalhes pequeno-burgueses menores como salário, emprego, situação futura. Mas agora ao menos sabe com o que vale se importar: fez valer em si o respeito e a admiração por Ventura, fará valer de alguma forma o respeito que espera dos outros.

Mas para a crônica. Para a crônica é que podia perfeitamente fazer uma coisa a gozar em que o gozado é quem julga que está a gozar [...]. Com tanta gente por aí a declarar publicamente o seu orgulho na civilização ocidental, o chefe da redação ia pensar que era mais uma coisa dessas. E quando o director do jornal for ler todo contente, a prosa já saiu, é tarde. Boa. Ela a escrever exactamente o mesmo que o Carlos Ventura. Começando com uns ayatolás de ópera bufa a fingir que a gozar os islamitas mas, a partir do primeiro parágrafo, que é só o que o chefe da redação vai ter tempo para ler, reproduzir exactamente a última crônica do Carlos Ventura. [...] havia outra coisa que eles [todos no jornal] não tinham percebido. Que, política ou não política, ela preferiria sempre o Carlos Ventura a todos eles juntos. Que não tinha gostado nada que o seu amigo Carlos Ventura tivesse ficado triste. Era só isso (MACEDO, 2005, 185-186).

Inicia, assim, a flâner após perceber que o impacto que causara em Viana fora seu também; que o impacto sofrido por Ventura ao ser despedido, era seu também. De *badaud* a *flâneur*; evolui, conscientiza-se, toma noção de si. Flâner é o que começa a fazer. O resto? Como não perderia a tendência à ociosidade, que, aliás, é também característica de um *flâneur* que se preste, o resto: “Decidia depois” (MACEDO, 2005, p. 186).

### Considerações finais

Uma análise do comportamento de Júlia de Sousa e de Carlos Ventura em *Sem Nome* demonstra que, ainda somos (ou temos espírito de) *flâneur* e *badaud*. Podemos ver o mundo a nossa volta, espreitá-lo, admirá-lo, criticá-lo; passear por ele. Ou podemos simplesmente ir vivendo, como fez Júlia em boa parte da trama.

Teria Júlia se transformado de todo em *flâneur* ou foi apenas um *insight*? O fim do romance não nos

permite essa resposta de uma forma fechada. Contudo, há que se dizer que encontrou o caminho para o ato de flunar; e soube disso, no primeiro momento. Quem lhe abriu essa porta da mente que dá para a rua, a rua do mundo e da consciência das coisas? Ventura lhe ensinou a flunar.

E na vida real? Como isso é possível? Responderemos que é da mesma forma em que acontece na literatura. Embora seja ela ficção, história pensada, construída, imaginada, é na vida real que encontra seus parâmetros de formação. É ao flunar pelos tipos humanos, pelas personalidades possíveis, pelos fatos de hoje, de ontem, de anteontem, que o escritor molda sua escrita, assim como o jornalista, ao flunar pelas mesmas coisas, produz suas reportagens.

Em tempos mais que modernos, duma modernidade que nos toma conta (pós-modernos?) e nos devora, tomamos consciência do óbvio: temos ainda muito a aprender com nossos antepassados mais iniciados na *flânerie* do que nós mesmos.

Estará fora de moda flunar? Responderemos com outra pergunta: há algo mais moderno do que considerar algo antiquado?

## Referências

- ALVES, G. **O futuro do trabalho**. n. 9. São Paulo: Revista Autor, 2005. Disponível em: <[http://www.revistaautor.com.br/ind.php?option=com\\_content&task=view&id=125&Itemid=50](http://www.revistaautor.com.br/ind.php?option=com_content&task=view&id=125&Itemid=50)>. Acesso em: 10 jan. 2007.
- BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BONNICI, T. O pós-moderno. In.: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2005, p. 253-264.
- BORGES, J. L. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MACEDO, H. **Sem nome**. Lisboa: Presença, 2005.
- PEREIRA, O. Modernidade, pós-modernidade: afinal, onde estamos? São Paulo: **Revista Profissão Docente**, 2003. Disponível em: <<http://www.uniube.br/institucional/proreitoria/propep/mestrado/educação/revista/vol03/07/otaviano/htm>>. Acesso em: 10 jan. 2007.
- RYBALK, M. **O pós-moderno e a literatura**. Michigan: Ann Arbor, 1991, p. 1-14.

---

Recebido em: 25/06/2006

Aceito em: 30/08/2006